

Lúcia Nagib

Terra, utopia e mito fundador — de Glauber Rocha a Walter Salles

Esta palestra examina a articulação dos termos terra, utopia e mito fundador em dois momentos de ápice criativo no cinema brasileiro: o Cinema Novo e o Cinema da Retomada. Alguns filmes exemplares são analisados em detalhe, tanto sob o aspecto de seu significado para o movimento de renovação cinematográfica do qual participaram, quanto ao modo como se relacionam entre si por meio de citações e referências destinadas a estabelecer elos históricos. São eles: *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, Brasil 1964), *Terra em transe* (Glauber Rocha, Brasil 1967), *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, Brasil-Portugal 1995) e, como breve coda, *Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil-França 1998).

A obsessão de Glauber Rocha pelo projeto nacional, assim como sua megalomania, estão contidas no uso recorrente, do termo *terra* no título de seus filmes, em todos os seus sentidos de «território», «país» e «planeta». Essa obsessão está cristalizada na famosa trilogia da terra, composta por *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *A idade da terra* (Brasil 1980). Esses filmes oferecem uma visão cosmogônica da História que evolui de um país, em *Deus e o diabo na terra do sol*, para o continente latino-americano em *Terra em transe*, transformando-se no planeta Terra em *A idade da terra*.

Em Glauber, terra e utopia são termos intimamente ligados. O hino à terra em *Deus e o diabo na terra do sol*, que é o primeiro filme da trilogia, formulou a utopia mais famosa do cinema brasileiro: «O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão.» A frase é o refrão da canção em estilo de cordel, cantada por Sérgio Ricardo, com música sua e letra de Glauber, que pontua o filme. É também o *Leitmotiv* dos diálogos, pronunciado tanto pelo beato Sebastião quanto pelo cangaceiro Corisco, e repetido pelo vaqueiro Manuel, que segue sucessivamente esses dois líderes em sua luta para livrar-se da miséria e da seca do sertão. O filme termina com o aparente cumprimento da profecia utópica: a célebre imagem do mar que substitui a do sertão.

Aqui, portanto, o mar oferece um complemento natural e necessário à terra, constituindo também sua dimensão utópica, já que é neste mar transformador que reside a esperança da terra. Para Glauber, a utopia marítima em *Deus e o diabo na terra do sol* expressa, antes de tudo, a «obsessão fundamental do sertanejo, que é ver o mar». Já a ligação da profecia do sertão que vira mar a Antônio Conselheiro, se lastreia principalmente em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, livro no qual está registrada nos seguintes termos: «O sertão virará praia, e a praia virará sertão». A autoria dessa profecia é incerta, pois constava de pequenos cadernos manuscritos e apócrifos encontrados em Canudos e transcritos por Euclides (Cunha 1985: 223). O uso do termo «praia» tem sentido mais prático que mar, sugerindo o litoral rico longe do alcance do sertanejo pobre. Mas a idéia grandiosa do mar parece ter exercido atração enquanto possibilidade utópica também para Euclides, que criou, a partir de idéias controversas da época, a «fantasia geológica» segundo a qual a formação recente do sertão baiano indicaria a preexistência de um mar. Escreve Euclides (Cunha 1985: 103):

E por mais inexperto que seja o observador, [...] tem a impressão persistente de calcar o fundo recém-sublevado de um mar extinto, tendo ainda estereotipada naquelas camadas rígidas a agitação das ondas e das voragens [...].

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, embora o mar seja a principal figuração utópica, a utopia em si se traduz na «ilha», local imaginário, sem representação gráfica, assim anunciada por Sebastião: «Deus separou o céu e a Terra, mas tava errado. Quando separar de novo, a gente vê a ilha». Nela, diz ainda Sebastião, «os cavalos se alimentam de flores e os meninos bebem leite nos rios. Os home come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha, tem água e comida, tem a fartura do céu». Tais falas são inspiradas nas profecias transcritas em *Os sertões*, que prevêem uma «terra da promessa, onde corre um rio de leite e são de cuscuz de milho as barrancas.» (Cunha 1985: 243). Mas Glauber está também recorrendo a um imaginário brasileiro mais antigo, ou mesmo inaugural, que confere a essas profecias uma ressonância ao mesmo tempo histórica e mítica.

«A ilha» é figura assídua nas lendas relativas ao paraíso re-encontrado no Novo Mundo. Íngreme e distante, seu acesso é invariavelmente dificultado pelas águas de um mar bravio ou rio caudaloso. A mais célebre das ilhas míticas é, justamente, Utopia, descrita na obra renascentista do inglês Thomas More, que tem seu caráter paradisíaco assegurado pela dificuldade de acesso que apresenta. Detalhe particularmente curioso a respeito dessa ilha fictícia, pátria da sociedade perfeita, é que ela estaria associada ao Brasil em sua origem. Em *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*, obra clássica dos anos 30, Afonso Arinos de Melo Franco defende a tese de que a Utopia de More seria a ficcionalização da ilha de Fernando de Noronha, da qual o escritor teria tomado conhecimento através das cartas de Américo Vespúcio.

Faz parte essencial de Utopia a sua impossibilidade. A palavra, inventada por More, reúne o vocábulo grego *topos*, ou seja, «lugar», a uma combinação de dois prefixos: *ou*, que significa negação, e *eu*, que indica «boa qualidade». Assim, «utopia» seria ao mesmo tempo o «bom lugar» e o «lugar nenhum». Essa mesma dialética, que num só movimento confirma e nega o Éden, anima a utopia terrestre e marítima em *Deus e o diabo na terra do sol*. Manuel e o beato Sebastião, no topo de Monte Santo, miram o horizonte dominado pela seca a perder de vista, sonhando com uma ilha de fartura que jamais se apresenta para a câmera. «A ilha não existe, a gente traz ela dentro da alma!», diz num sussurro Sebastião, confirmando a utopia como puro resultado da fé. O sertão-mar mítico de Glauber é o sentimento dilacerante dessa contradição.

A matriz antiutópica

Deus e o diabo na terra do sol foi rodado em 1963, num momento de grandes esperanças políticas no Brasil, e apresenta um herói progressista que afinal se liberta das influências retrógradas e anti-republicanas do país. O filme constrói, assim, um projeto propriamente utópico, tal como o de Thomas More, «que era um progressista, um evolucionista, e talvez mesmo um revolucionário, no sentido legítimo da expressão», segundo Arinos de Melo Franco (Franco 2000: 150). Já *Terra em transe*, feito após o golpe militar de 1964, no qual se especula sobre os

erros que levaram ao fracasso do projeto revolucionário no Brasil, é um filme pós-utópico, que lança sobre os formuladores do mito edênico brasileiro a responsabilidade por seu fracasso.

O mar retorna, outra vez impregnado de sentido metafórico, mas trata-se agora do mar mítico dos descobridores europeus, que os conduziu a um Eldorado de privilégios, oposto à utopia socialista de More. O início do filme é um longo plano-sequência em *travelling* aéreo sobre o mar que ocupa a totalidade do quadro, ao som de um ponto de candomblé sugerindo o transe místico. A câmera, deslizando da esquerda para a direita, reproduz o contorno arredondado da superfície marítima como a própria superfície do globo terrestre, que ganha ao sol um brilho metálico. Os créditos se sobrepõem à imagem, enquanto a câmera continua deslizando, agora sobre montanhas cobertas de mata, seguidas de um vale por onde serpenteia um rio. Não há sinal de presença humana ou habitações nesta paisagem virgem, sobre a qual surge o letreiro entre parênteses: «(Eldorado, país interior, atlântico)».

A grandiosa chegada ao paraíso que irmana o Brasil, pela mitologia do descobrimento e a referência a Eldorado, aos demais países latino-americanos, é, no entanto bruscamente interrompida pela interposição de várias sequências de ação e violência. Paulo Martins, o protagonista, é ferido e, durante sua longa agonia sobre dunas de areia, desenvolve um monólogo que dá origem ao *flashback* de sua história.

Retornam, então, as imagens de mar, novamente ao som de candomblé, que têm agora seu sentido alterado pelas dramáticas imagens de derrota e morte que as precederam. Porfírio Díaz, nome do famoso ditador mexicano transposto pela semelhança histórica ao presente do Eldorado brasileiro, desembarca na praia, como se fosse o primeiro europeu, e preside uma missa inaugural com outros três personagens, representantes do clero, dos índios e do reino, os dois últimos em trajes carnavalescos. O semblante inexpressivo dos presentes, a enorme bandeira negra fincada na areia por Díaz e a praia deserta onde se reúnem apenas os representantes da cúpula compõem uma atmosfera fúnebre. O mar utópico, ligado à gênese do Brasil e das Américas, se revela então como a própria origem do autoritarismo antipopular e da luta de classes.

O teatro carnavalizado do descobrimento, em *Terra em transe*, encena o fim do sonho paradisíaco de miseráveis oprimidos, como Manuel de *Deus e o diabo na terra do sol*. O transe desesperado da maioria dos personagens, mas principalmente de Paulo Martins, que não encontra um canal, a não ser na poesia, para seu furor revolucionário, dissolve toda ação construtiva em múltiplos círculos viciosos, coroados pelos barulhentos rituais do povo e as orgias sexuais da classe dominante. Assim, na sucessão de desastres políticos que o filme apresenta, a utopia se dissocia do mito edênico, num Eldorado transformado em palco da decadência burguesa.

Terra, utopia e o Cinema da Retomada

Uma nova curva utópica se verifica com o assim chamado Cinema da Retomada, a partir de meados dos anos 90. O ponto inicial é o filme *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), que retrata o período negro do Governo Collor, momento em que a transição democrática parece fracassada, o Brasil se transforma num país de emigrantes e o mar, um dia atravessado pelos descobridores portugueses, conduz à derrota e à morte em lugar do esperado paraíso.

Terra estrangeira é uma citação, uma resposta e um contraponto direto à mitologia da terra glauberiana. Adotando a mesma palavra «terra» recorrente nos títulos de Glauber, o filme faz o caminho inverso dos descobridores, descrevendo a perda do paraíso reencontrado há cinco séculos, enquanto devolve seus personagens brasileiros à antiga pátria européia, Portugal. Walter Salles conta que a idéia do filme surgiu de uma fotografia, tirada por Jean-Pierre Favreau, de um navio encalhado no mar, próximo à praia, que para ele se apresentou como um «emblema do exílio» (Thomas / Bernstein / Salles 1996: 5).

No filme, a imagem de um mar tornado incapaz de conduzir o navio a seu destino torna-se, de fato, central enquanto metáfora da perda da pátria e da identidade. Salles foi até a costa de Cabo Verde atrás desse navio encalhado da fotografia de Favreau e ali filmou cenas emblemáticas, nas quais um casal sem rumo tem ao fundo o mar e essa nau que nunca atingiu o destino. O desterro e a ausência de rumo são no filme os temas principais, pelos quais os autores se irmanam a uma certa corrente

internacional preocupada com o desarraigamento moderno, em especial o cinema de Wim Wenders da época de *No decorrer do tempo* (*Im Lauf der Zeit*, Alemanha 1976), com seus personagens à procura da pátria perdida. Salles e Thomas compartilham com Wenders não apenas o sentimento moderno do eterno estrangeiro, mas as locações portuguesas, onde o cineasta alemão filmou *O estado das coisas* (*Der Stand der Dinge*, Alemanha-Portugal-EUA 1982) e *Viagem a Lisboa* (*Lisbon Story*, Alemanha-Portugal 1994). O filme desde logo se evidencia como obra de cinéfilos, num preto e branco ao mesmo tempo sofisticado e nostálgico do *film noir* americano. Por outro lado, o paralelo com Glauber revela o percurso da mitologia utópica e da relação com a terra no cinema brasileiro.

Se em *Terra em transe* o movimento antiutópico é representando pela subida de Díaz, que alegoriza o golpe militar de 1964, em *Terra estrangeira* a quebra da utopia se dá com a imagem televisiva, traumática para todos os brasileiros, da recém-empossada ministra Zélia Cardoso de Melo anunciando o novo plano econômico do governo Collor, em março de 1990, que bloqueou os depósitos bancários da população. O trecho documental se conecta com a ficção típica de um *thriller*: ao ouvir a notícia do sequestro de suas poucas economias, uma viúva, que sonhava com visitar sua terra natal, o País Basco, na Espanha, sofre uma síncope e morre. Seu filho único, Paco, cai nas mãos de um traficante de diamantes que o envia numa missão clandestina a Portugal. Em Portugal, Paco encontra Alex, uma brasileira mais velha que acaba de perder seu namorado Miguel, um músico viciado em drogas e envolvido no tráfico de pedras.

A condição do desterro, comum a esses brasileiros obrigados a emigrar para sobreviver, se cristaliza através da metáfora poética do navio encalhado, que está na própria origem do filme. Esta, porém, só ganha consistência e ressonância histórica graças a Glauber e suas imagens marítimas, às quais o filme recorre num momento-chave da narrativa. Alex e Paco encontram-se em Cabo Espichel, definido no filme como ponto mais ex-

tremo da Europa,¹ sentados à beira de um precipício, diante do qual se estende o vasto mar. Este, por um momento, ocupa todo o quadro, e então a câmera recua para tomar Alex e Paco de costas, no topo da falésia, com o mar a sua frente. Segue-se um diálogo explicativo, relativo ao descobrimento e à utopia marítima:

Alex:

- Você não tem nem idéia de onde você está, né? Isso aqui é a ponta da Europa. (abrindo os braços) Isso aqui é o fim! Coragem, né? Cruzar esse mar há 500 anos atrás... É que eles achavam que o paraíso estava ali, ó. (Aponta para o horizonte, à esquerda.) Coitados dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil.

Paco ri. Alex permanece séria.

Alex:

- Tá rindo de quê?

Embora seja uma referência inconfundível a Glauber, essas monumentais imagens de mar, ligadas pelo diálogo ao imaginário do descobrimento e ao mito fundador brasileiro, apresentam uma diferença decisiva do seu modelo: referem-se ao território português e não brasileiro. Essa mudança radical de perspectiva redefine a situação do Brasil enquanto periferia e seu território é reduzido a proporções irrelevantes, mesmo invisíveis num contexto global. Como resultado, o mito fundador brasileiro se reduz a uma piada.

Para Marilena Chauí, um dos efeitos do mito fundador, na base da sociedade autoritária brasileira, é a reafirmação da crença no país como dom de Deus e da Natureza, cujos problemas derivam de causas externas. Dentre elas, ter sido colonizado por Portugal (Chauí 2000: 8). Porém, a cena marítima em *Terra estrangeira* inverte esse mito graças ao ponto de vista externo, de modo a fazer com que o Brasil se torne o azar na História portuguesa, e não Portugal na História do Brasil.

A dolorosa tomada de consciência da pequenez brasileira tem como consequência imediata a diluição dos traços da iden-

1 O ponto mais extremo de Portugal e da Europa é na realidade Cabo da Roca, nas proximidades de Cabo Espichel.

tidade nacional. Salles e Thomas, enquanto artistas intelectualizados e conscientes dos códigos que manipulam, não perdem a oportunidade de mostrar o personagem principal, Paco, assumindo e forjando a identidade da mãe, natural do País Basco, momento em que sua carteira de identidade é fotografada em *close-up*. A outra protagonista, Alex, também perde a identidade ao vender seu passaporte a espanhóis, que oferecem por ele um preço irrisório porque *es brasileño*. Um novo *close-up* de sua carteira de identidade é devidamente fornecido. Tanto Paco quanto Alex estão se livrando do «estigma» de serem brasileiros, enquanto buscam uma nova e ainda vaga identidade.

Assim como o filme se coloca como nostálgico correspondente atual de marcos do cinema brasileiro do passado, Paco é designado, por meio de trocadilhos verbais, como herdeiro degradado dos grandes descobridores europeus. Seu nome completo é Francisco Eizaguirre, que Igor, o traficante de diamantes, pronuncia destacadamente como «Ex-Aguirre» em referência a Dom Lope de Aguirre, o conquistador espanhol que viajou pela América do Sul no século XVI à procura de Eldorado. Para além do trocadilho destinado a reduzir Paco a suas desprezíveis proporções no presente, trata-se também, dentro do espírito de citações do filme, de uma referência velada a *Aguirre, a cólera de Deus* (Werner Herzog, *Aguirre, der Zorn Gottes*, Alemanha 1972), rodado em parte no Brasil e inspirado em Ruy Guerra e no Cinema Novo. A desqualificação do personagem em comparação a seus antepassados corresponde ao fim do imaginário utópico com relação tanto à terra de origem como àquela dos colonizadores. E aqui os trocadilhos verbais são acompanhados de rimas visuais que reiteram o fim da utopia da terra.

A invenção de San Sebastián

Algumas escolhas aparentemente fortuitas no filme, numa observação mais atenta, revelam uma ressonância surpreendente com a história e a mitologia luso-brasileiras. Uma delas é a escolha de San Sebastián, no País Basco, como o lugar de nascimento da viúva Manuela. No filme, esta cidade é dotada de uma certa aura mística, pois corresponde ao sonho irrealizado de Manuela, que morre antes de poder retornar à terra natal, e também de Paco, que fracassa em sua tentativa de fugir para lá.

A escolha de San Sebastián pode ter sido inteiramente casual. No entanto, o modo como as menções à cidade se articulam no plano formal e diegético do filme lhe confere um significado especial. Em primeiro lugar, o País Basco, onde se localiza San Sebastián, se notabiliza por sua longa luta pela independência da Espanha e o reconhecimento de sua própria identidade nacional. Sua singularidade é reforçada pelo fato de que pouco se conhece sobre a origem de sua língua, que não pertence à família indo-européia. Identidade, e identidade nacional, são, portanto, elos coerentes, ainda que tácitos, entre a cidade e a fábula do filme.

Ainda mais significativo é o fato de que o nome San Sebastián, repetido como um *Leimotiv* ao longo do filme, traz associações inevitáveis com o mais importante mito patriótico português, o sebastianismo. De fato, quando Manuela pronuncia as palavras San Sebastián pela primeira vez, a imagem que se segue é a de uma balsa atravessando o rio Tejo, em Lisboa. Portugal é, portanto, introduzido no filme em conexão e submissão à Espanha, antes mesmo de a história se transferir para lá, após ter se iniciado do outro lado do Atlântico, em São Paulo. A subordinação de Portugal à Espanha pela menção a San Sebastián tem uma ressonância profunda pelo fato de que o sebastianismo se desenvolveu num momento em que Portugal se encontrava sob o domínio espanhol. A posição periférica e subordinada do país é reforçada pelos diálogos, nos quais fugir para a Espanha equivale a «entrar na Europa».

Quanto ao sebastianismo, que se multiplicou por várias seitas religiosas tanto em Portugal quanto no Brasil através dos séculos, é um mito que remonta ao episódio do desaparecimento de Dom Sebastião, «o Desejado», rei de Portugal, na batalha de Alcácer-Quibir em 1578. A morte do rei de apenas 24 anos causou um vácuo de poder e uma disputa dinástica resolvida dois anos depois, em 1580, com a vitória de Felipe II, rei da Espanha, que invadiu Portugal com seu exército. No ano seguinte, Felipe II foi reconhecido rei de Portugal e o país permaneceu anexado à Espanha por 60 anos. A partir daí desenvolveu-se a crença de que Dom Sebastião não havia morrido e iria retornar para redimir os portugueses do jugo espanhol.

O sebastianismo constitui, portanto, uma saudade da pátria perdida expressa através da espera passiva por um salvador messiânico. Eça de Queiroz já observou com ironia, a respeito do sebastianismo e suas raízes portuguesas, que *procrastinare lusitanum est*, ou seja, «procrastinar é típico dos portugueses» (Pires 1982: 13). António Machado Pires, por sua vez, descreve o mito como uma «indolência motivada pela confiança no regresso do rei» (Pires 1982:14), uma definição que apresenta afinidades com o mito fundador brasileiro tal como descrito por Chauí, ou seja, como justificativa à inação e à dominação por regimes autoritários. No dizer de Antônio Quadros, «o sebastianismo parte [...] da consciência infeliz da realidade portuguesa [...] para apostar com esperança na regeneração através de um salvador pessoal, de um chefe carismático e fadado». Essa «consciência infeliz», afirma Quadros, «é a primeira e a mais clara cifra de *Os Lusíadas*», o maior poema épico português de autoria de Luiz Vaz de Camões, que o dedicou precisamente a Dom Sebastião (Quadros 1982: 39-40). Atravessando toda a literatura portuguesa, o sebastianismo irá se refletir ainda na obra de Fernando Pessoa, autor de numerosos escritos sebásticos, de fundo patriótico, nos quais Dom Sebastião se define como a própria personificação de Portugal.

O sebastianismo no Brasil traduziu-se como um apego conservador à monarquia, após a instalação da República, em 1889. Os movimentos de Canudos e Pedra Bonita foram basicamente sebastianistas, isto é, animados pela esperança na volta do salvador messiânico Dom Sebastião. Em *Os sertões*, Euclides reproduz profecias sebastianistas, recolhidas em Canudos, tais como (Cunha 1985: 223):

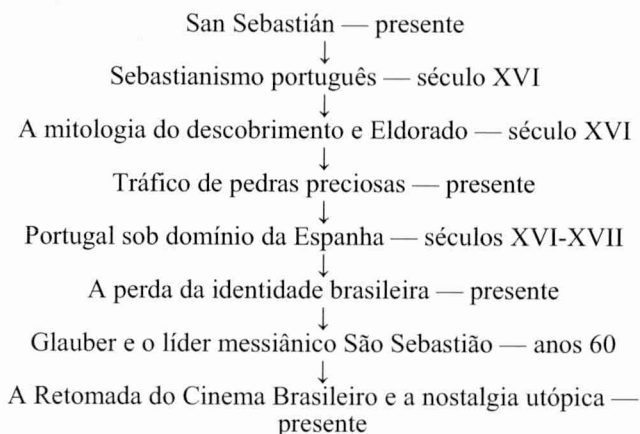
Em verdade vos digo, quando as nações brigam com as nações, o Brasil com o Brasil, a Inglaterra com a Inglaterra, a Prússia com a Prússia, das ondas do mar D. Sebastião sahirá com todo o seu exercito.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, inspirado em parte em *Os sertões*, Glauber não menciona diretamente o sebastianismo, mas batizou seu líder messiânico de São Sebastião, fazendo-o profetizar um sertão que se transformará em mar.

A ausência da terra e a construção em abismo

Em *Terra estrangeira* a procura vã pela pátria e a identidade adquire, assim, a forma de uma construção em abismo: San Sebastián, nos dias de hoje, uma cidade à procura de uma pátria, reflete o sebastianismo, surgido no momento em que Portugal deixa de ser nação independente no século XVI, situação que vem se espelhar nos apátridas brasileiros do momento atual de crise nacional. Isso ocasiona a revisão da utopia marítima do descobrimento, quando se buscava o Eldorado rico em ouro e pedras preciosas, uma mitologia que também tem seu reflexo atual nos emigrantes brasileiros envolvidos no tráfico de drogas e diamantes.

A construção em abismo de *Terra Estrangeira*



Nesse processo de reciclagem, a mitologia do descobrimento ganha novas características e perde outras. A preocupação de Glauber era eminentemente política. Ele recorrera à mitologia do descobrimento a fim de analisar as disputas de poder de seu tempo. *Terra estrangeira*, no entanto, versa muito mais sobre o fim da política, simbolizado pelo novo plano econômico do governo Collor. O desastre para um destino individual que isso ocasiona — a morte repentina de Manuela — desloca a história da esfera pública para a privada. Trata-se, portanto, de destinos individuais de personagens da classe média, afetados pela recessão econômica, mas não pela luta de classes. Assim, enquan-

to o Eldorado utópico, em *Terra em transe*, encontra-se viciado na origem por ser um projeto da classe dominante para seu próprio usufruto, em *Terra estrangeira* trata-se de uma crença positiva da classe média, endossada (como perda) pela enunciação. Os personagens simbólicos, animados pela urgência de mudar o mundo, dão lugar a indivíduos comuns, movidos por aspirações pessoais. Coerentemente, a pátria se transforma em «pai», a política, em religião, e a revolução numa história de amor.

De fato, enquanto no nível estético os cineastas estão à procura de filiação entre os grandes nomes do cinema brasileiro e internacional, na história Paco está à procura de seu próprio pai na figura do pai mítico de sua mãe, que ficou para trás na pátria inatingível de San Sebastián. Manuela constantemente repara na semelhança de Paco com seu avô, e uma vizinha o chama de Cristo Redentor, indicando seu fim sacrificial segundo a mitologia cristã.

Por um lado, *Terra estrangeira* é um corretivo sutil ao ufanismo provinciano gerado pelo ponto de vista interno. Por outro, suas imagens e texto anti-utópicos se referem a uma classe média degradada, para quem a comparação do Brasil com Eldorado fazia um certo sentido antes que o golpe recessivo de Collor pusesse um fim provisório a esse sonho. Em lugar das massas oprimidas de Glauber, temos aqui personagens que levavam uma vida decente e alimentavam ambições artísticas e intelectuais, antes de serem forçados ao exílio e ocupações menores ou ilegais.

Com efeito, os problemas sociais apontados em *Terra estrangeira* se mostraram circunstanciais e fáceis de resolver, com o impeachment de Collor em 1992 e o estabelecimento do governo democrático neoliberal de Fernando Henrique Cardoso em 1993. O filme mais representativo dessa nova era, ganhador do Urso de Ouro em Berlim e festejado internacionalmente como o símbolo da Retomada do Cinema Brasileiro, é *Central do Brasil*, igualmente dirigido por Walter Salles, em 1998. Nele, o centro mítico que fora perdido em seu filme anterior, *Terra estrangeira*, é reencontrado e claramente identificado com o Brasil já a partir do título do filme. *Central do Brasil* é a celebração da pátria reencontrada no próprio território da pobreza

— o nordeste seco — em que Glauber ambientara dois de seus filmes mais famosos, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969). Como tal, confere um sentido oposto ao simbolismo de *Terra estrangeira*.

Um motivo recorrente neste filme é o do filho sacrificial, deitado no colo de uma figura materna protetora, como Miguel no colo de Alex pouco antes de ser assassinado, ou Paco que, após ser atingido por uma bala, agoniza no colo da mesma Alex enquanto fogem num carro para a elusiva pátria de San Sebastián. Essas composições de Pietà, muito ao gosto de Salles e do câmara Walter Carvalho, são retomadas de forma inversa em *Central do Brasil*. Num momento-chave deste filme, o menino Josué se identifica com o pai ausente, não por acaso chamado Jesus, e oferece seu próprio colo para uma exausta figura materna que descansa após cumprir a missão de devolver o menino à simbólica pátria do sertão. Eis o momento em que o herói privado se funde à religião e ao mito fundador, levando a ficção para longe da História real do Brasil.

Bibliografia

- Chauí, Marilena (2000): *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Cunha, Euclides da (1985): *Os sertões*, edição crítica de Walnice Nogueira Galvão, São Paulo: Brasiliense.
- Franco, Afonso Arinos de Melo (2000): *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*, Rio de Janeiro: Topbooks.
- Pires, António Machado (1982): *D. Sebastião e o encoberto – estudo e antologia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Thomas, Daniela / Bernstein, Marcos / Salles, Walter (1996): *Terra estrangeira*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Quadros, António (1982): *Poesia e filosofia do mito sebastianista – o sebastianismo em Portugal e no Brasil*, Lisboa: Guimarães & Cia.